

"Sterben, schlafen, schlafen, vielleicht träumen" (Hamlet III, 1): zu Narziß und der Konstruktion tragischer Theorie

Bittel, Johannes

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bittel, J. (1996). "Sterben, schlafen, schlafen, vielleicht träumen" (Hamlet III, 1): zu Narziß und der Konstruktion tragischer Theorie. *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 20(4), 87-108. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-290812>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

»Sterben, schlafen, schlafen, vielleicht träumen« (Hamlet III, 1)

Zu Narziß und der Konstruktion tragischer Theorie

Die folgende Textzusammenstellung spielt auf drei Grundtexten, dem Narziß-Mythos in der Fassung der Ovid'schen Metamorphosen, Nietzsches »Geburt der Tragödie« (dem »Apollinischen« und »Dionysischen«) und Lacans »Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion«, sowie den in seinen Seminaren und Schriften verstreuten Einzelaussagen zum Thema Spiegelstadium (Wobei primär der Moment der Spiegelentfremdung im Blickpunkt steht).

Grundannahme und Behauptung ist, daß eine Parallelität in den Theoriekonstruktionen von Nietzsche und Lacan besteht. Lacan bezieht sich nicht direkt auf Nietzsches »Geburt der Tragödie«, wenn er das Drama des sechs Monate alten Säuglings, das dieser vor und mit dem Spiegel aufführt, zwischen einer imaginären Körperganzheit und dem »Phantasma des zerstückelten Körpers« spielen läßt. Nietzsches Theorie der antiken Tragödie benutzt (für einen anscheinend gänzlich anderen Gegenstand) ähnliche (wenn nicht identische) Register. Das Apollinische und das Dionysische sind, ebenso wie Lacans Denk-Figuren, Gestalten der Einheit und Zerstückelung. Das Tragische dabei hat etwas zu tun mit der Trennung von einer als »weiblich« begriffenen Welt. Diese hat einerseits utopischen, andererseits vernichtenden Charakter. »Weiblich« ist in der Regel gleichzusetzen mit »mütterlich« oder entsprechenden Substituten. Der Narziß-Mythos dient als Begleittext zur Illustration der Theorien und als Punkt, von dem aus diese befragt werden. Der Blick auf die »ganze« Geschichte eröffnet Perspektiven in die Richtung: Was ist Narziß mehr als »der in sich selbst Verliebte«?

Artemidor von Daldis, ein Traumdeuter der Antike:

»Kränze aus Narzissen kündigen, ... jedermann Unglück an«

(Artemidor, 1979, S. 90);

Traum von Narzissen – Narziß: eitle Eigenliebe?

»Ebenso wie das im Wasser bespiegeln dem Träumenden den Tod prophezeit«

(ebd., S. 117).

Grundwahrheit der tragischen Weltbetrachtung

Als König Midas den Silenos, den Begleiter und Erzieher des Dionysos, gefangen nahm, fragte er ihn, was denn für den Menschen das Beste sei. Dieser antwortete:

»Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsal, was zwingst du mich, dir zu sagen, was nicht zu hören für dich das Erspreßlichste ist! Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben!« (Nietzsche, 1988, S. 35).

Narziß an der Quelle

Narziß war schon eine Weile durch den Wald geirrt, etwas erschöpft und auch durstig, als er auf eine Lichtung traf. Inmitten der Lichtung: eine Quelle. Er beugte sich über das Wasser um zu trinken, und sah: ... (? – die antiken Autoren sind sich uneinig, sowohl hinsichtlich dessen, was er sah, als auch, ob er das, was er sah, erkannte). Bei Ovid heißt es, er habe eine Gestalt im Wasser gesehen und sei zunächst erstarrt; das Bild nicht als solches erkannt, sondern für Körper gehalten. Regungslos bestaunte er es. Das Gesicht: Augen, Wangen, Haare – würdig des Bacchus, würdig des Apollo; die Gestalt im Wasser verliebt bewundernd, versucht er sie zu küssen, zu greifen, doch bei jedem Versuch einer Berührung verschwamm sie ihm und löste sich auf.

»Er weiß nicht, was er sieht, aber was er sieht, durch dieses wird er entflammt« (Ovid, Zeile 430). Das Liebesleiden, erregt durch das Bild, beginnt. Er weiß nicht, daß das, was er liebt zugrunde ginge,

wendete er sich ab. Narziß kann sich nicht mehr abwenden, die begehrte Gestalt tritt nicht aus dem (Wasser-) Spiegel, er wird an seinem getäuschten Blick zugrunde gehen. Verzweifelt erkennt er schließlich sich selbst: »Dieser da bin Ich« (ebd., Z. 463). Narziß erkennt, daß es sein eigenes Abbild ist, das er liebt, das seine Leidenschaft erregt. Dies ist jedoch keine befreiende Erkenntnis. Im Gegenteil verschärft sich die Aussichtslosigkeit seines Verlangens. Die Ursache seines Begehrens ist er selbst. Unlösbar seinem Bild verhaftet, ist er ihm so verfallen, daß er über seinem Begehren stirbt, und noch im Sterben beklagt er, daß mit ihm auch sein Abbild verschwinden werde: »Mir wird der Tod nicht schwer, ich wollte, dieser wäre beständiger« (ebd., Z. 468).

Narziß an der Quelle stirbt, zerfällt, verdurstet, verwest; eine Narzisse wächst an der Stelle, an der er stirbt.

Narziß und Echo – die Vorgeschichte

Narziß entstammte einem Gewaltverhältnis. Kephisos, der Flußgott, vergewaltigte Liriope, eine Halbgöttin und Wassernymphe. Sie wurde schwanger, schließlich gebar sie Narziß. Kaum war er geboren, begab sie sich zu dem blinden Seher Teresias, um zu fragen, ob ihrem Narziß denn ein langes Leben bevorstände. Dieser antwortete mit den dunklen Worten: »Wenn er sich nicht erkannt (gesehen) haben wird« (ebd., Z. 348). Den Spruch verstand niemand, doch »in der Art seines Todes und der Neuheit seines Wahns« bestätigte er sich und erhielt seine Gültigkeit. Wahn, Tod und Gewalt umgaben Narziß zu Beginn seines Lebens; Narziß, den alle liebten, der alle verschmähte. Eines Tages geht er mit Freunden auf die Jagd. Er verliert diese im Wald, sucht und ruft nach ihnen.

Die Nymphe Echo hatte ihn alleine im Wald erblickt und war ihm, bezaubert von seiner Gestalt, gefolgt. Echo? Echo war einst Opfer der Rache Heras geworden. Während sich Zeus mit anderen Nymphen vergnügte, war sie, damals bekannt wegen ihrer Kunst der Beredsamkeit, als Wache aufgestellt worden; sie sollte warnen, Hera aufhalten und in ein Gespräch verwickeln, falls diese überraschend käme. Hera entdeckte den Betrug und strafte Echo, indem sie ihr ihre Kunst nahm. Seitdem konnte sie nur noch antworten, wenn sie je-

mand ansprach, und auch dann nur indem sie die Worte wiederholte, Echo war.

Narziß ruft nach seinen Freunden: »Ist jemand da?« Sprechspiegelecho: »Jemand da?«, »Was fliehst du vor mir«, ruft er der Unsichtbaren zu und erhält seine Worte als Widerhall. Nach seiner Aufforderung: »Coeamus« (laß uns zusammenkommen – abgel.: Koitus) zeigt sich Echo, eilt zu Narziß, will ihn umarmen, doch dieser erschrickt, flieht und schreit, daß er lieber sterbe, als mit ihr etwas zu tun haben zu wollen.

Es scheint, daß das Sichtbarwerden eines »weiblichen« Begehrens Narziß den Tod vorziehen läßt; seine Wahl wird Wirklichkeit werden. Echo, für einen kurzen Moment aus ihrer Spiegelfunktion gegenüber Narziß herausgetreten, indem sie ihm ihr Begehren zeigte, zieht sich traurig in dunkle Höhlen zurück, in einsame Grotten. Langsam stirbt sie, nur ihre Stimme überlebt zwischen den zu Stein gewordenen Knochen. Narziß, müde, erschöpft und durstig, sucht sich einen Platz um auszuruhen. Unterdessen hat Nemesis, Göttin der Nymphen, die Verwünschungen all der von Narziß Zurückgewiesenen erhört und ihr Vergeltungsurteil gesprochen: »Er selbst möge vergeblich lieben, und so, was er liebt, nicht erlangen« (ebd., Z. 405).

Narziß trifft auf die Lichtung, sieht sich im Wasser, verliebt sich in sein Bild – eine Folge göttlicher Rache- ...

Zur tragischen Weltanschauung – die Moira und die Götter

Über allem thronen die Moiren, Töchter der Nacht. Drei Schwestern, die den Lebensfaden der Menschen spinnen, zuteilen und abtrennen; Wächterinnen über Leben und Tod. Sie stehen für alles, was dem Menschen undurchschaubar, furchtbar und rätselhaft bleibt, was sein zweckorientierter Intellekt nicht zu durchschauen vermag (Nemesis stellt auch eine spätere Abwandlung der Moira dar). Unbestechlich bestimmen sie über das Leben der Menschen. Eine weibliche Urgewalt, der selbst die Götter unterworfen sind, so daß diese nicht die »letzte Instanz« darstellen – »lang bleibt er nicht der Götter Herr« (Aischylos, Prometheus, 1990, Z. 940), droht der gefesselte Prometheus dem Zeus. Ist die Moira Ausdruck letztlicher Sinnlosigkeit oder Schicksalsunterworfenheit, so hat der Mensch, »um überhaupt leben zu können«, vor diese schwer zu ertragende Wahrheit, als Zwischen-

welt, die olympische Götterwelt gestellt. Die Götter als menschliche Produkte, im weiteren als künstlerische Produkte, um den Spruch des Silenos in Vorstellungen umzubiegen, »mit denen es sich leben läßt« (Nietzsche, 1988, S. 57).

Nietzsches Hauptthese: »Die Welt ist nur als aesthetisches Phänomen gerechtfertigt«; Leben ist nur mit künstlerischer Produktion möglich, den höchsten Ausdruck künstlerischer Produktivität stellt die antike Tragödie dar. Diese lebt aus dem Zusammenspiel und dem Spannungsverhältnis zweier Prinzipien, dem Apollinischen und dem Dionysischen, welche jeweils auf mehreren Ebenen zu verstehen sind: Auf der Ebene der physiologischen Zustände (Traum; Rausch), der der Götter (Apollo; Dionysos) und ihrer Mythen und auf der Ebene der aesthetischen Bereiche (bildliche und unbildliche Kunst).

Kinder des Olymp – Kurzbiographien

Apollo: Vater: Zeus; Mutter: Leto; Hera ist eifersüchtig, die Folge: Leto muß fliehen. Apollo wird nächtens auf einer im Meer treibenden Insel geboren. Er erhält keine Milch von Mutters Brust, stattdessen: Götternahrung: Nektar und Ambrosia. Apollo war nie hilfloser Säugling, sofort nach der Geburt ergreift er seinen Bogen, seine Leier, und geht seiner Wege. Wie zur Demonstration seiner Autonomie (und Unabhängigkeit von mütterlicher Fürsorge und Pflege) tötet er bald Delphyne, eine gebärmutterartige Riesenschlange, seine ärgste Feindin und Verfolgerin.

Dionysos: auch des Dionysos' Vater ist Zeus. Er zeugt ihn in Schlangengestalt mit Persephone, einer Unterweltsgöttin. Wiederum ist Hera eifersüchtig und schickt nach seiner Geburt weißgesichtige Titanen. Diese locken den Dionysos (mit einem Spiegel) zu sich, zerreißen und zerschneiden, kochen und braten ihn. Während des Mahls erscheint Zeus, vertreibt die Titanen mit einem Blitz, rettet das Herz des Dionysos, bereitet daraus einen Trank und gibt diesen der Semele, einer Sterblichen, zu trinken. Daraufhin wird diese schwanger. Hera (in bekannter Gemütslage) überredet Semele, sie solle den Zeus bitten, ihr in seiner wahren Gestalt zu erscheinen. Zeus erscheint als Blitz, Semele verbrennt, Zeus schneidet den ungeborenen Dionysos aus ihrem Leib, näht ihn sich selbst in den Oberschenkel, trägt ihn aus, gebiert ihn, und gibt ihn den Schwestern der Semele

zur Pflege und Sorge (Nach einer anderen Variante gibt Zeus den Säugling dem Hermes, der ihn im Osten, auf dem Berg Nysa, bei Ammen unterbringen soll. Von Asien wird der Kult um Dionysos nach Griechenland zurückkehren).

So kommt Dionysos zu zwei Müttern, die beide vor seiner Geburt sterben; geboren wird er aber letztlich von Zeus. Nach seiner Geburt ist Dionysos ausschließlich von Frauen umgeben, abgesehen von Silenos, seinem Erzieher, der aber als alt und »effeminiert« dargestellt wird. Die Frauen um Dionysos sind mütterlich, pflegend, nährend; und es sind immer mehrere, viele Ersatzmütter für den von Zeus Geborenen. Weiblichkeit, sofern sie sich um Dionysos gruppiert, ist immer gleich Mütterlichkeit; und über das Kind vermittelt versöhnen sich die Bacchantinnen mit Natur, so daß die Gleichung Frau = Mutter = Natur entsteht. Dionysos ist der »Zeus der Frauen« (Kerenyi, 1966, S. 198), besser vielleicht: der Zeus der Mütter; und sie blieben bei seinem Kult, aus dem später die Tragödie entstand, unter sich.

In seiner nächsten Lebensphase zieht Dionysos durch die Wälder, von Nymphen umgeben (Echo im Narziß-Mythos ist eine Waldnymphe). Er ist jetzt »der junge Gott im Walde« (ebd., S. 204). Der früher von Titanen zerstückelte Gott, wird selbst zum Zerstückler. Mit einem »wildem Heer (...) zieht Dionysos einher (...) und verhängt Wahnsinn« (Burckhardt, 1977, Bd. 2, S. 93). Wer dem Gott nicht dient oder unberechtigterweise die Mysterienfeiern beobachtet, verfällt dem Wahnsinn oder wird von den Mainaden (wahnsinnige« Bacchantinnen) zerrissen, zerfleischt und zerstückelt.

Der schöne Schein des Apollinischen

Apollo steht für die Welt des Traums; in weiterem Sinn: für die gesamte visuelle Phantasieproduktion. Dem Traum ist, seines visionär visuellen Charakters wegen, die Sphäre der bildlichen Kunst analog gesetzt; allgemeiner auch ein Teil der Poesie. Der Traum sei »eine künstlerische Macht«, die »aus der Natur selbst« (Nietzsche, 1988, S. 30) hervorbrähe und jeden Menschen, allein durch den Akt des Träumens, zum Künstler mache; ein unmittelbarer Kunstzustand der Natur, den der Traumkünstler (= bildlich schaffender Künstler) nachahme. In Apollo, dem »Gott aller bildnerischen Kräfte« (ebd., S. 27), drückten die Griechen ihre Traumerfahrung aus. Es erschienen im

Traum »herrliche Göttergestalten«, Visionen eines »entzückenden Gliederbaus übermenschlicher Wesen« (ebd., S. 26).

Wesentlich am Traum ist für Nietzsche Form, Gestalt, Äußerlichkeit und schöne Oberfläche. Im Gegensatz zum Schlaf-Traum besteht der Kunsttraum immer und nur in Differenz zur Wirklichkeit; eine »durchschimmernde Empfindung des Scheins« (ebd., S. 26) muß erhalten bleiben. Die Traumwirklichkeiten seien »vollkommene Zustände«, in denen »nichts willkürlich oder zufällig« wirke. Im Gegensatz zu der nur »lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit« (ebd., S. 27). Die apollinische Traumkunst schafft eine erlösende Vision gegen die Schrecken der Moira; sie dient nicht der Abschaffung der Realität. Doch erscheine auch die empirische Realität selbst zeitweise wie ein Traumbild. Das Individuum Mensch, als zur Welt der Erscheinung gehörig, wie ein Phantasiegebilde. Nietzsche zitiert aus Schopenhauers »Welt als Wille und Vorstellung«:

»Wie auf einem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt (...), so, mitten in einer Welt von Qualen ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das prinzipium individuationis« (ebd., S. 28).

Apollo ist die »exzentrische Vergötterung dieses prinzipium individuationis« (ebd.), das heißt, der ruhende Punkt, seine Sicherheitszentrale und Vertrauensinstanz befinden sich außerhalb des Menschen; eine Projektion auf die Lichtgestalt Apollo.

Als Orakelgott stellt er den Ort der Wahrheit dar; in Delphi wird er nach den Geschicken der Zukunft befragt. Von dem, der die Wirklichkeit in schönem Schein zu bändigen vermag, erhofft sich der Mensch die Ungewißheiten der Zukunft gebändigt. Seine Grundbotschaft: Erkenne dich selbst. Oder auch: Halte dein Maß ein, erkenne deine Begrenzungen als Mensch. »Maßvollen Sinnes sein ist das Beste, ist die Art (...) die weiseste für Sterbliche, wie man sein Leben führen kann« (Euripides, Bacchen, Z. 1150). Die Überschreitung der Grenzen ist tödlich: »Frohes findest du nirgends mehr, wenn jemand übers Maß hinaus weiterschreitet« (Sophokles, Ödipus/ Kolonos, Z. 1218).

Die Aufforderung, sein Maß einzuhalten, hat gewalttätige Züge. Um dieses abgegrenzte Individuum zu werden, bedarf es eines Aktes

der Grenzziehung, Abtrennung und Unterwerfung. Auch hierfür steht Apollo (vgl. Kinder des Olymp). Das Motiv der Abgrenzung zu einer »weiblich-mütterlichen« Welt stellt nicht bloß einen Seitenaspekt in den Mythen um Apollo dar. Muttermord ist zentrales Thema in der Orestie des Aischylos: Orest hatte auf Anstiften Apollos seine Mutter ermordet, (nachdem diese bereits ihren Gatten umgebracht hatte). Mit Konsequenzen, denn nun wird er von ihren Rachegeistern verfolgt (und um deren Schilderung geht es mir hier). Die Erynnyen, die Geister der toten Mutter:

»Diese sind schwarz, alles in allem ekelhaft« (Aischylos, Eumeniden, Z. 52);
»Sie sind die greisen Urzeittöchter mit Menschenschweißes schwarzem Schaum bedeckt, Blutklumpen speiend« (Z. 69 u.183); bei ihnen herrscht
»Kopfabhaun, Augenausgraben und Verstümmelung; und die durchs Rückgrat gefühlten stoßen lange Jammerlaute aus« (Z. 186). Dem Orest drohen sie: »Büßen mußt du's vom Lebendigen schlürfen wir rotfließend aus dem Leib den Opfertrank, von dir hol ich mir Sättigung«, »von Blut ganz leer, Fraß der Dämonen, Schatte nur, wirst lebend Mahl mir, nicht geschlachtet am Altar« (Z. 264).

Zerstückelnd, zerreißend, kannibalisch, vampirisch drohen die Erynnyen. Die apollinische Grenze, (aus dem Mythos als Grenze zur Mutter verstanden), verspricht sie zu bändigen. Neben der bildlichen Kunst steht das Apollinische auch für einen Bereich der Poesie und Musik, den Rhythmus und das Versmaß. Auch auf diesen Gebieten als das Strenge, das Maßgebende. In Nietzsches Text häuft sich die Spiegelmetapher, sobald er von der olympisch – apollinischen Götterwelt spricht. In dieser hält »sich der hellenische Wille einen erklärenden Spiegel« (Nietzsche, 1988, S. 36) vor. Die apollinische Kultur ist eine, »welche immer erst ein Titanenreich zu stürzen und Ungethüme zu töten hat und durch kräftige Wahnvorspiegelungen und lustvolle Illusionen über eine schreckliche Weltbetrachtung Sieger geworden ist« (ebd., S. 37). Und der olympische Zauberberg ist »ein Spiegel, in dem sich der apollinische Grieche allein sehen, d.h. erkennen konnte (...). Hier sah er sein eigenes Wesen, umgrenzt vom schönen Schein des Traums« (ebd., S. 593). Narziß sah im Wasserspiegel eine apollinische Gestalt, (das des Apollo würdige Gesicht); er versuchte sie zu greifen, doch sie verschwamm ihm immer wieder.

»Dies ist der apollinische Traumzustand, in dem die Welt des Tages sich verschleiert und eine neue Welt, deutlicher, verständlicher, ergreifender als jene und doch schattengleicher in fortwährendem Wechsel neu gebiert« (ebd., S.64).

Auf diese Welt des schönen Scheins trifft Dionysos zur Zeugung der Tragödie. Ist Apollo immer schon Individuum, so verdeutlicht Dionysos die Qualen, ein solches zu werden.

Narziß im Spiegel

Im Alter von sechs Monaten erkennt der Mensch zum erstenmal sein Bild im Spiegel als das eigene, sich selbst, außerhalb, gegenüber von sich: an seiner Mimik abzulesen. Die Erkenntnis des Bildes löst Aktivität in Form einer Reihe unkoordinierter Gesten aus. Der Säugling versucht immer wieder eine Beziehung herzustellen zwischen den vom Bild aufgenommenen Bewegungen, der gespiegelten Umgebung und zwischen diesem virtuellen Komplex als ganzem und der Realität vor dem Spiegel. Nach Lacan: eine jubulatorische Geschäftigkeit, »eine triumphale Übung« (Lacan, 1990, S. 189). »Dieser da bin Ich«; der Säugling begrüßt und feiert – wie Narziß an der Quelle – sein Abbild als: Ich. Ein exzentrischer Wahn, als »Wahnsinn, durch den der Mensch sich für einen Menschen hält« (Lacan, 1986, S. 165).

Grauen und Verzückung – Dionysische Grundlage

Grundlegend für die Tragödie liegt hinter dem apollinischen Schein das Dionysische, die Welt des Rausches. Die Kunstsphäre: die unbildliche, die Musik. Es befallte den Menschen ein Grauen, »wenn er plötzlich an der Erkenntnisform der Erscheinung irre wird« (Nietzsche, 1988, S. 28), das (apollinische) Individuum sich als brüchig erweist. Gleichzeitig entstehe »eine wonnevolle Verzückung (...), die bei demselben Zerbrechen des Prinzipium individuationis aus dem innersten Grund des Menschen, ja der Natur, emporsteigt« (ebd.). Im Dionysischen erreiche die Natur selbst ihren künstlerischen Jubel. Dionysos ist der Gott (des Weins), der das Individuum aus seiner Abgrenzung und seinem Maß befreit, dieses überschreitet.

»Durch den Einfluß des narkotischen Getränks oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur durchdringenden Nahen des Frühlings, erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet« (ebd.).

Das Individuum wird verneint und vernichtet und an seine Stelle tritt eine »mystische Einheitsempfindung«, »singend und tanzend äußert sich der Mensch«, er ist nicht mehr Künstler, »er ist Kunstwerk geworden« (ebd., S. 30).

Steht Apollo als Zeichen zwingenden Maßes, so »zerbrechen (im dionysischen Rausch) alle die starren feindseligen Abgrenzungen (...) jetzt (...) fühlt sich jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, (...) sondern eins« (ebd., S. 29). In der griechischen Tragödie, entstanden aus dem Kult um Dionysos, wird »die Zerreißung des prinzipium individuationis zum künstlerischen Phänomen« (ebd., S. 33). Mehr als Apollo ist Dionysos ursprünglichen Naturkräften assoziiert. So ist der Kult um Dionysos, entsprechend dem Wechsel der Jahreszeitenvegetation, von Tod und Wiedererwachen, Wiedergeburt geprägt. Nicht der schöne Schein, keine reine Harmonie liegt im Dionysischen, es ist eine »wundersame Mischung und Doppelheit in den Affekten der dionysischen Schwärmer – wie Heilmittel an tödliche Gifte erinnern« (ebd.). Es ist vor allem die dionysische Musik, die Flöte, die Melodie, der Gesang, »die erschütternde Gewalt des Tones« (ebd.), die disharmonisch (gegen die apollinische Schönheit) wirkt. Sie führt in die griechische Kunst die Dissonanz ein, die symbolisch für ein dissonantes Mensch-Natur Verhältnis überhaupt steht. Gesang und Tanz, Schrei und Gestik – die Feier über den Gott bewahrt den »Seufzer der Natur über die Zerstückelung in Individuen« (ebd.), symbolisiert die Leiden der Individuation, ausgedrückt im Mythos um Dionysos und die Hoffnung auf Wiedervereinigung.

In »die Bacchen« des Euripides (eine Tragödie, die wesentlich davon handelt, wie der Dionysos-Kult in die bestehende apollinische Kultur integriert wurde) versöhnen sich Bacchantinnen in vor Männern geheimer Feier mit verlorener Natur:

»Erst ließen auf die Schultern sie das Haar herab, hoben das Hirschkalbfell, soweit der Spange Band gelöst war, gürteten die scheck'gen Felle sich sodann mit Schlangen, die das Kinn umzüngelten. So manche hielt ein Rehkitz oder

Junge auf dem Arm von Wölfen, gab ihm Milch, von der die Brust der jungen Mutter voll noch war, da sie zuhaus den Säugling lies. Nun schlug wohl eine mit dem Thyrsos an den Fels, taufrischen Wassers Strahl sprang da sogleich heraus. (...) von dem Eppichschmuck der Thyrsen quollen Honigströme süß herab« (Euripides, Bacchen, Z. 695 ff.).

Als Mainaden strafen sie jeden, der ihre Mysterienfeier unberechtigt beobachtet. In »die Bacchen« ist es Agaue, eine der Schwestern der Semele (die den Dionysos als Säugling aufnahmen), die ihren Sohn Pentheus tötet.

»Erst fing die Mutter die Schlachtung an und warf sich auf ihn (...) Schaum vorm Mund, die Augen hin und her rollend, nicht vernünftig, wie's Vernunft heischt, von Bakchios besessen (...) riß sie heraus die Schulter, riß das Fleisch ihm weg (...). Es trug die eine einen Arm, einen Fuß die andre samt dem Schuh; bloß wurden durch Ausreißen seine Rippen (...). Es liegt verstreut sein Leib« (ebd., Z. 1114 ff.).

So erscheinen die Mütter entweder als paradiesischer Ort, Land der nie versiegenden Milch und Honigströme, oder als vernichtend grauenvolle Mächte. Die Bacchantinnen sind das Bild der Harmonie, wenn sie die Wiedergeburt, das Wiedererwachen von Natur feiern, vermittelt durch einen Gott-Sohn zu einer mystischen Einheit finden. Dieselben, zu Mainaden geworden, zerfleischen ihre Söhne. Nietzsche siedelt Dionysos zwischen den Schrecken der Moira und der olympischen Schönheit an. Aus ihm sprechen die Schrecken der unbegreiflichen Natur. Als von Zeus geboren stellt er auch eine Überhebung über Natur dar. Er ist das Kind, von männlicher Seite, Frauen als Verehrungsobjekt zur Verfügung gestellt. Wenn die Bacchantinnen ihren Gott wiedergebären, so ist dieser auf mythischer Ebene doch immer einer, der von Zeus selbst geboren wurde, eine »wirkliche Mutterschaft« von daher unmöglich. Dionysos wurde seiner Mutter beraubt, er findet Ersatz in einer Vielheit von Müttern vor, ein Säuglingsparadies, von titanischen Urzeitmächten unterwandert.

Der Komplex der Entwöhnung

Der Mensch wird nicht fertig in die Welt geboren. Die Beziehung zwischen seinem Körper als Organismus und der Einpassung in seine

Umgebung stellt sich als ursprünglich gestört dar. Sie ist gekennzeichnet durch ein »Aufspringen, eine ursprüngliche Zwietracht, eine Diskordanz« (Lacan, 1991a, S. 66). Mit der Geburt wird der Mensch zunächst einer »völligen vitalen Ohnmacht« (Lacan, 1986, S. 51) ausgesetzt. Hilflosigkeit und Abhängigkeit charakterisieren diesen Zustand. Dieser dauert das erste halbe Lebensjahr und wird von Lacan unter dem Titel »Komplex der Entwöhnung« beschrieben. Es ist die Frage nach den Bedingungen, unter denen es zur Erkenntnis des Ich im Spiegel kommt. Der Komplex der Entwöhnung errichtet seine Bilderwelt um die Vorgänge der Ablaktation, des zeitweisen Aussetzen des Mutter-Ernährungs-Bezugs. Gleichzeitig sind die Bilder der Entwöhnung »psychischer Ausdruck einer früheren, schmerzlicheren und lebenswichtigeren Entwöhnung, jene verfrühte Trennung, die das Kind bei der Geburt von der Gebärmutter löst und eine Not erzeugt, die keine mütterliche Sorge ausgleichen kann« (ebd., S. 51).

Unkoordinierte Motorik, nicht voll entwickelte Wahrnehmung; die Beobachtung des frühkindlichen Verhaltens erlaubt die »Behauptung, daß Außen-, Eigen- und Innenwahrnehmung noch lange nach der Geburt nicht hinreichend koordiniert sind« (ebd., S. 49). Die Außenwahrnehmung bezieht sich auf die menschliche Gegenwart, die menschliche Gestalt, auf Pflegepersonen. Leitend ist die visuelle Funktion, die von einer Frühreife gekennzeichnet über die Augen sporadisch erste abgegrenzte Wahrnehmungseinheiten bildet. Es »zeigt sich von den ersten Tagen an und sogar noch bevor die motorische Koordination der Augen vollendet« (ebd.) ist, eine »Interessequelle (...), die das Kind vor dem menschlichen Gesicht bekundet« (ebd.). Auf der Basis von Ohnmacht erscheinen abgegrenzte visuelle Eindrücke von Gesichtern, Traumgestalten, wie eine wechselnde Folge von Masken.

Die Eigenwahrnehmung ist die des Befriedigtseins. Das Bild ist das der oralen Verschmelzung. Sie zentriert sich um Saugen und Greifen. Das Bild ist kannibalisch, »aber verschmelzender und unsäglich, aktiver und passiver Kannibalismus« (ebd., S. 50). Die Innenwahrnehmungen gestalten sich chaotisch. Sie sind gekennzeichnet von Angst, Kälte und Schwindel. Diese drei »organisieren in ihrer Dreierheit den qualvollen Charakter des organischen Lebens, der (...) die ersten sechs Monate beim Menschen bestimmt« (ebd.). Aus dieser Not geht die pränatale Imago hervor, der Wunsch, die Trennung der

Geburt rückgängig zu machen. Das Innere der Mutter, die vorgeburtliche Existenz, erhält utopischen Charakter, »metaphysische Fata Morgana der universellen Harmonie, mystischer Abgrund der affektiven Verschmelzung« (ebd., S. 53).

Diesem postnatalen Zustand, der Tatsache der frühen existentiellen Not, gibt Lacan den Sinn von menschlicher Natur. Das natürliche Sein des Menschen besteht darin, daß er in einem diskordanten, nicht übereinstimmenden Verhältnis zu Natur existiert:

- »Daß der Tod des Menschen von ihm erlitten wird in der Phase ursprünglicher Not« (ebd., S. 164) assoziiert die Ebene Innenempfindung mit: **STERBEN**.
- Die Ebene der Eigenwahrnehmung, als befriedigte orale Verschmelzung, als zeitweiliges Herstellen einer Einheit ist assoziiert mit: **SCHLAFEN**.
- Die Ebene der Außenwahrnehmung, das sporadische Auftauchen menschlicher Gesichter, ist assoziiert mit: **TRÄUMEN**.

Sterben, schlafen, schlafen, vielleicht träumen: Das Hamlet'sche Zögern in der Vorspiegelphase.

Das Zusammenspiel der Götter

Nietzsche setzt die Tragödie in das polare, aber asymmetrische Verhältnis von Apollinischem und Dionysischem. Historisch betrachtet besteht zunächst eine apollinische Kultur, dominiert von der Epik im Stil Homers (Ilias, Odyssee). Streng rhythmisierte Vorträge, von der Leier begleitet. Auf diese Kunst der Ruhe und des Gleichmaßes trifft der ekstatische Kult um Dionysos. Zwischen Apollo und Dionysos entsteht in einem Prozeß »des fortwährenden Kampfes und nur periodisch eintretender Versöhnung« (Nietzsche, 1988, S. 25) die griechische Tragödie. Sie reizen sich »zu immer neuen, kräftigeren Geburten« (ebd.), bis sie schließlich »gepaart« erscheinen.

Apollo erkennt die Wahrheit des Dionysischen, das die Schrecken der Moira symbolisiert, als die eigene, nämlich daß »sein ganzes Dasein mit aller Schönheit und Mäßigung auf einem verhüllten Grund des Leidens« (ebd., S. 40) beruht. Die Tragödie besteht zu weiten Teilen aus Chorgesang. Der Chor, die dionysisch erregte Masse erzeugt Visionen von einzelnen Gestalten. Er beschwört die Erscheinung des Dionysos. Die einzelnen Helden und Charaktere der Tra-

gödie sind Dionysos selbst, der als wechselnde Gestalt jeweils eine apollinische Vision darstellt. Diese tritt vor den Chor und schafft das dramatische Urphänomen: »sich selbst vor sich verwandelt zu sehen, in einem anderen Leib, eingegangen in eine fremde Natur« (ebd., S. 61). Der Held ist Dionysos unter der Maske Apollos. Dionysisch ist die Musik, die Dissonanz. Die griechische Tragödie ist eine endlose Wiederholung des dionysischen Mythos, die Geschichte des ...

»... die Leiden der Individuation an sich erfahrende(n) Gott(es), der als Knabe von den Titanen zerstückelt wurde und nun in diesem Zustand verehrt wurde, wobei angedeutet wird, daß diese Zerstückelung das eigentlich dionysische Leiden sei, daß wir also den Zustand der Individuation als den Quell und den Ugrund alles Leidens, als etwas an sich verwerfliches zu betrachten hätten« (ebd., S. 73).

Nietzsche setzt das Individuum Mensch, und als Mensch ist er Individuierter, in ein Spannungsverhältnis zur Natur, welche wesentlich mütterlich-weibliche Züge trägt. Natur bedeutet für das Individuum: Heraustreten aus Natur, Individuation, Leid, Zerstückelung. Die dionysische Erregung vermittelt demgegenüber die Ahnung einer Einheit alles Vorhandenen. Während der Mensch mit Apollo die Schmerzen der Individuation verleugnen kann, legt Dionysos diese frei. Diese »Wahrheit« zu vermitteln und erträglich zu machen, ist die Aufgabe der Kunst.

Narziß – ein tragischer Held

Der Narziß – Mythos im Bezugsrahmen des Apollinischen und Dionysischen: Es gibt einige allgemeine Hinweise, denen nachgehend Narziß mit der Figur des Dionysos in Verbindung gebracht werden kann. Zunächst ist es der Charakter der Pflanze, der Narzisse, die als Unterweltsblume galt und ein häufiges Motiv in der antiken Gräbersymbolik darstellt. Sie schmückt den Hain des Dionysos, des Zeus und des Hades (vgl. Sophokles, Ödipus/ Kolonos, Z. 682). Erzählungen oder die Erwähnung von Narziß findet sich häufig eingebettet in solche um Dionysos. So wird Narziß erwähnt, als Dionysos um die Nympe Aure »wirbt«. Er betäubt sie mit Quellwasser, dessen Zaubervirkung sie einschläfert; der Betrug durch Wasser stellt das verbindende

Element dar. Auch ein Spiegelbild wird dem Dionysos zum Verhängnis. So sollen die Titanen, die ihn zerstückelten, ihn mit einem Spiegel zu sich gelockt haben (Balensiefen, 1990, S. 137). Der Wahn, der »furor«, in den Narziß an der Quelle fällt, läßt sich übersetzen als bacchantischer Liebeswahn. Ein weiterer Hinweis auf die Verbindung zwischen Narziß und Dionysos wäre der Standort des Mythos im dritten Buch der Metamorphosen. So stehen sowohl vor als auch nach der Narziß – Erzählung solche um Dionysos, solche, in denen die Schwestern der Semele in dionysischem Wahn ihre Söhne zerstückeln.

Aber auch aus dem Mythos selbst ergeben sich Verbindungen zu Nietzsches Konzeption. Die Schönheit des Narziß, wie sie sich in der Quelle spiegelt, ist sowohl des Bacchus als auch des Apollo würdig. Beide Götter werden explizit erwähnt (Bacchus; lat. für Dionysos). An Apollo war deutlich, daß er den schönen Schein repräsentiert, stellvertretend für die Olympier stellt er den verklärenden Spiegel dar, das Ideal von Schönheit und Jugend. Die Schönheit des Narziß schildert Ovid erst anhand des Spiegelbilds, vorher war er zwar schön und liebenswert, Verklärung findet er erst im Spiegel. Und vor dem Spiegel fällt Narziß in einen furor. Ein dionysisches Leiden und Sterben erfährt Narziß angesichts seiner immer wieder verschwimmenden und immer wieder neu erschaffenen Schönheit, den wechselnden Aspekten seiner Gestalt.

Weiter haben Dionysos und Apollo einen Stellvertreter und eine Stellvertreterin in der Erzählung. Für Apollo ist es Teresias; als Verkünder und Seher (in) der Zukunft repräsentiert er den Orakelgott. Apollo sagt: erkenne dich selbst; Teresias verkündet: wenn er sich nicht erkannt haben wird. Das apollinische Ethos des Maßhaltens und der Selbsterkenntnis gewinnt eine tödliche Dimension. Doch Erkenntnis bezieht sich nicht nur auf die Tatsache der eigenen Sterblichkeit, sondern auch eine der Geschlechter; und Dionysos schickt eine Abgesandte in Gestalt der Echo, – eine seiner Begleiterinnen, der ihn umgebenden Waldnymphen. Doch wie die Leiden des Dionysos unter apollinischer (Spiegel-) Maske erscheinen, bleibt Echo gebannt im Sprechspiegel. Der Versuch, symbolisch, durch Umarmung, aus dieser Funktion hervorzutreten, führt zu ihrer Zurückweisung und ihrem Ende. Letzlich auch zu dem des Narziß, da bald danach, das Urteil über ihn gefällt wird. Narziß gerät in die tragische Situation, »sich selbst vor sich verwandelt zu sehen«. Doch besteht die Tragik

eher darin, aufgespannt zu sein zwischen einer Erkenntnis, die nichts sieht (blinder Teresias) außer sich selbst, und einer Sprache, die nur ein Echo zuläßt, so daß die Schreie niemand mehr hört.

Zum Ende der ersten sechs Lebensmonate, in Fortsetzung der frühzeitigen Reifung des Visuellen, setzt die Spiegelphase ein. Visuell und nach außen verlagert erscheint das Ich,

»... das virtuelle Subjekt, (...) das heißt, der andere, der wir sind, dort, wo wir zuerst unser Ego gesehen haben, außerhalb von uns in der menschlichen Gestalt. Diese Gestalt ist außerhalb von uns, (...) als eine, die fundamental an die ursprüngliche Ohnmacht gebunden ist. Das Menschenwesen sieht, seine Gestalt realisiert, vollkommen, die Spiegelung seiner selbst, nur außerhalb seiner selbst« (Lacan, 1990, S. 80).

Angesichts der frühen Not und Ohnmacht findet das menschliche Subjekt im Spiegel seine verlorene Einheit, deren Wiederherstellung sein ganzes bisheriges Streben galt, wieder. »Der bloße Anblick der vollständigen Form des menschlichen Körpers« verschafft »dem Subjekt eine imaginäre Beherrschung, die gegenüber der realen verfrüht ist« (ebd., S. 105). Das Abbild im Spiegel wird zum Herrscher, zum Ich; ein plötzlicher Riß, ein anderer übernimmt die Macht. »In einer ursprünglichen Entfremdung situiert sich das Ich auf einer fiktiven Linie, welche das Individuum nie mehr wird auslöschen können« (Lacan, 1991a, S. 64).

Dieses Ich ist zunächst »ein besonderes Objekt innerhalb der Erfahrung des Subjekts. Das Ich ist buchstäblich ein Objekt, eines, das eine bestimmte Funktion erfüllt, die wir hier imaginäre Funktion nennen« (Lacan, 1991b, S. 60). Diese imaginäre Funktion spielt dem Subjekt eine imaginäre Beherrschung des Körpers vor, und täuscht es so über sein wahres Sein. Die Gestalt enthält das Versprechen, der Zeit der Not entkommen zu können; doch das Bild ist Trug, das Erkennen Verkennen, denn nach wie vor ist der Körper vor dem Spiegel ein hilfloser. Zwischen diesem Ich – situiert in einem Anderswo und einem noch nicht – und dem Subjekt spielt das Drama des Spiegelstadiums,

»... dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von

einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden« (Lacan, 1991a, S. 67).

Diese Spannung ist unaufhebbar: »das Bild des Körpers, Prinzip jeder Einheit, ist als solche nicht erreichbar« (Lacan, 1991c, S. 213). Das Bild ist immer ein bedrohtes, das zerstückelte Bild des Körpers ist für »das Subjekt wesentlich ein zergliederbares Bild des Körpers« (Lacan, 1990, S. 192).

Das Phantasma des zerstückelten Körpers

Das Ich, die exzentrische Körpereinheit im Spiegel, die wahnhafte Identität, die imaginäre Ganzheit, erfüllt neben der Herrschafts- eine Abwehrfunktion, eine Abwehr »gegen die Angst vor vitaler Zerrissenheit« (Lacan, 1986, S. 69). Die Gestalt ist der ständigen Bedrohung des Auseinanderfallens ausgesetzt. In Träumen und Halluzinationen kehrt die Angst als Phantasma vom zerstückelten Körper wieder. Einerseits ist das Objekt der Phantasmen das aus der Not geborene Ich – »in Ihnen gilt es das narzißtische Objekt zu erkennen« (ebd.). Die imaginäre Ganzheit, das Abbild des Körpers ist Gegenstand des Zerrissenwerdens, denn »die Untersuchung dieser Phantasmen zeigt, daß sie sich auf keinen wirklichen Körper beziehen, sondern auf ein heteroklites Mannequin, eine barocke Puppe, eine Gliedertrophäe« (ebd.). Andererseits sind es ...

»... eine ganze Reihe von Phantasmen, die die Zerstückelung des Körpers imaginieren und in regressiver Richtung von der Ausrenkung und Zerteilung über die Entmannung und das Bauchaufschlitzen bis zum gefressen und begraben werden führen. Die Untersuchung dieser Phantasmen zeigt, daß sich ihre Reihe einer Form des zugleich zerstörenden und erforschenden Eindringens einschreibt, das aufs Geheimnis des Mutterschoßes zielt« (ebd.).

Während das Ich, das eine scharfe Trennung zur ersten Lebensphase, zu den Vorgängen der Ablaktation, der unmöglichen mütterlichen Sorge, zog, sich als autonomer Herrscher gebärdet, kehrt diese Welt phantasmatisch wieder. Doch nicht wirklich, denn Phantasma: »stellt im-

mer nur einen Schirm dar, dessen Funktion es ist, ein absolut erstes (...) jedem Zugriff zu entziehen« (Lacan, 1987, S. 66). Um die Erfahrungen des ersten halben Lebensjahres hat sich ein Abwehrschirm gebildet, der den Zugang versperrt. Auf diesem Schirm spielen diese Phantasmen, erscheint der zerstückelte Körper ...

»... regelmäßig in Träumen, wenn die fortschreitende Analyse auf eine bestimmte Ebene aggressiver Desintegration des Individuums stößt. Er erscheint dann in der Form losgelöster Glieder und exoskopisch dargestellter, geflügelter und bewaffneter Organe, die jene inneren Verfolgungen aufnehmen, die der Visionär Hieronymus Bosch in seiner Malerei für immer festgehalten hat« (Lacan, 1991, S.67).

Die Bildung des Ich imaginiert sich entsprechend der Situation, in der es entstanden ist,

»... in Träumen als ein befestigtes Lager, als ein Stadion, das – quer durch die innere Arena bis zur äußeren Umgrenzung, einem Gürtel aus Schutt und Sumpfland – geteilt ist in zwei einander gegenüber liegenden Kampffelder, wo das Subjekt verstrickt ist in die Suche nach dem erhabenen und fernen inneren Schloß« (ebd.).

Narziß – ein einsames Sterben

»Dieser da bin Ich«, ruft Narziß an der Quelle. Triumphierend begrüßt das Subjekt sein Ich, den ihm fremden Retter, und gerät in einen geschlossenen Kreislauf von Faszination und Aggressivität. Fasziniert von der Idealität des Bildes, das sich durch Starre und Leblosigkeit auszeichnet, setzt jede Störung, jede Bedrohung durch lebendige Regungen, die von existentiellm Mangel gekennzeichnet, Aggressivität auf das nicht Perfekte frei. Narziß stirbt am Wasser, seine Lebendigkeit, sein Sehnen, sein Begehren, werden ihm zur unerträglichen Qual. »Was der Mythos wesentlich zum Ausdruck bringt« ist »die Beziehung des Bildes zu der Suizid Neigung« (des Narziß) (Lacan, 1986, S. 164). Der Vollsinn des Mythos besteht nach Lacan: im Tod, der vitalen Insuffizienz; in der Spiegelreflexion, der Imago des Doppelgängers; in der Illusion des Bildes, einer einsamen Welt ohne den anderen.

Zu ergänzen: vergewaltigte Liriope, eifersüchtige Hera, rächende Nemesis, tote Echo. Dann erst war Narziß allein auf der Welt.

Keine Chance der Lösung gibt es, den Weg zu ändern zu finden, der einsamen Spiegelverhaftung zu entkommen, auf imaginärer Ebene. Der Zugang findet über die Sprache statt, das Sprechen. Für den Säugling heißt das: Seine Anfänge des Sprechens richten sich auf etwas Abwesendes, in der Regel auf ein mütterliches Objekt, eine nahrungsspendende Brust, die ihn von der tödlichen Ebene der Innenwahrnehmung auf die befriedigte der Eigenwahrnehmung hebt.

»Es bleibt, daß es ein menschliches Wesen ist, daß es geboren ist in einem Zustand der Ohnmacht und daß, sehr verfrüht, die Wörter, die Sprache ihm als Appell gedient haben und zwar als einer der jämmerlichsten, da es von seinen Schreien abhing, ob er genährt würde« (Lacan, 1990, S. 201).

Baukastentheorie

Theorien haben eine Struktur, eine Funktionsweise. Sie bestehen aus einzelnen Elementen und Bausteinen, die sich isolieren und beschreiben lassen. Sowohl Nietzsches als auch Lacans Theorie lassen sich verstehen als tragische Theorien, die der antiken Tragödie bzw. des sechs Monate alten Säuglings. Tragisch kann heißen, daß es um eine Trennung geht, einen Riß, einen Schnitt, daß etwas verloren geht, eine Kluft sich auftut, und daß etwas Neues ist, anderes als vorher. Dieses neue andere ist bei Lacan das Ich (Moi). Es ist ein Trugbild, ein Spiegelbild, ein imaginärer Körper, eine Körpereinheit. Eine Gestalt, eine Oberfläche, die in die Zukunft imaginiert wird. Es setzt sich selbst, ist exzentrisch zum Menschen verortet, hat eine rettende Funktion, gleichzeitig eine verkennende und herrschende und übt so eine formende Wirkung auf den Organismus Säugling aus.

Apollo stellt eine exzentrische Vergötterung des Individuums dar. Auch er ist charakterisiert durch Form, Gestalt und Oberfläche, der ruhende Punkt inmitten einer Welt der Qualen, die er mit einem erklärenden Schleier verhüllt. Auch spricht er den Menschen von der Zukunft mit den apollinischen Mitteln des Maßes, des Taktes, der Form. Auch er setzt sich selbst, als er nach der Geburt bereits ein Ganzer ist. Der tragische Held, eine apollinische Visionsgestalt.

Was aber soll verhüllt werden, was verkannt werden, aus welcher Welt sind diese beiden Gestalten entsprungen? Bei beiden Autoren hat diese Welt eine Konnotation von »Natur« bzw. ein Verhältnis des Menschen zur Natur. Und beide Autoren wählen, um dieses Verhältnis zu beschreiben, ein Adjektiv mit einem musikalischen Beiklang, Dissonanz und Diskordanz: Ein Mißklang, eine Spannung, eine Nicht-Übereinstimmung.

Der zweite Baustein bei Nietzsche ist die Figur des Dionysos. Er ist der zerstückelte Körper, von den Titanen in Stücke zerrissen. Er symbolisiert in Tanz, Gebärden und Gesang die Leiden der Individuation. Mythisch erscheint er eingetaucht in die Welt um die Mutter, die eine utopische und zerstörerische ist. Sein Leiden und Sterben ist die Grundlage der Tragödie, und er macht deutlich, daß das Individuum (die Schönheit) auf einer grauenvollen Wirklichkeit beruht. Der zerstückelte Körper, wie er in Träumen erscheint, gehört zur Welt des Imaginären. Doch gehört er auch zur Welt des Vorspiegelstadiums. Sein Auseinanderfallen spielt auf einem Schirm, der etwas verdeckt, und zwar eine Welt, die sich um die Mutter (oder entsprechende Personen) als dem ersten Trennungsobjekt bildet, die ebenfalls zwischen Utopie und Zerstörung pendelt.

Das tragische Phänomen ist bei beiden Autoren ein optisches: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen; in einer Spiegelung sein Ich, seinen Fixpunkt, seine Identität zu finden. Eine solche Spiegelung ist ausweglos zirkulär. Narziß ein Gefangener seines Bildes, im Spiegel gebannt, zu Leblosigkeit verurteilt.

Doch vielleicht hätte sich Narziß ein Ausweg eröffnet. Gegen Ende seines Textes schreibt Lacan, daß es die Liebe sei, die jenen Knoten imaginärer Knechtschaft immer neu lösen oder zerschneiden muß. Narziß trifft auf Echo und vielleicht läge hier eine Chance. Zwar ist sie nur Spiegel seiner Sprache, nur Echo, und in dem Moment, als sie diese Funktion überschreitet, erschrickt er und läuft davon. Als sie sich als ihm nicht identisch zeigt, erträgt er es nicht. Als sie ihn umarmen will, zieht er den Tod vor.

Es wäre in dieser Geste Echos eine Zärtlichkeit (wieder-) zu entdecken, die nicht verwechselt werden müßte mit der zerreissenden oder paradiesischen Mutter. Vielleicht könnte der (Traum-) Schlaf der (Spiegel) Vernunft anderes als Ungeheuer produzieren, oder: einmal gar nichts produzieren. Doch müßte Narziß dafür seine (Sicherheits-)

Spiegelung zunächst aufgeben, so daß eine Stille entstehen könnte. Eine Stille, die keine Stillegung wie im Spiegel bedeutete, die aber Voraussetzung mit der unbekannt Anderen wäre. Und vielleicht könnte in dieser Stille eine Atmosphäre der Bezauberung entstehen, ein (akustischer) Raum, aus dem die Sprache ihre Melodie wiedergewänne.

Literatur

- Aischylos. (1990). Tragödien. München.
 Artemidor von Daldis. (1979). Das Traumbuch. München.
 Balensiefen, L. (1990). Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst. Tübingen.
 Bittel, J. (1995). Mythos und Tragik im Spiegelstadium des Jacques Lacan, unveröffentlichte Diplomarbeit. Universität Bremen.
 Burckhardt, J. (1977). Griechische Kulturgeschichte, 4 Bände. München.
 Euripides. (1968). Die Bakchen. Stuttgart.
 Kerényi, K. (1966). Die Mythologie der Griechen, Bd.1: Die Götter- und Menschheitsgeschichten. München.
 Lacan, J. (1986). Schriften III. Weinheim/ Berlin.
 Ders. (1990). Das Seminar I. Weinheim/ Berlin.
 Ders. (1991). Schriften I. Weinheim/ Berlin.
 Ders. (1991b). Das Seminar II. Weinheim/ Berlin.
 Nietzsche, F. (1988). Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I – IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. KSA I. München.
 Ovid. Metamorphosen, Buch III, Zeile 341-510. eigene Übersetzung. (Text z.B. In: Orlowsky, U. & Orlowsky, R. (1992). Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, bildender Kunst und Psychoanalyse. München.
 Sophokles. (1990). Tragödien. München.